

Постоянное припоминание, ситуация «дежа вю» относительно случившихся прежде в Мариенбаде событий позволяет обратиться в сущности происходящих событий, найти их «чистое» основание.

На внешнем, внеповествовательном уровне автором является Ален Рене – конкретный создатель кинопроизведения, ответственного за его фактическое существование. Наряду с этим, внутри картины присутствует абстрактный автор, которым также становится А. Рене, предполагаемый как некоторая возможность всего повествовательного целого.

Нарратором в данном произведении становится главный герой, от лица которого ведется ключевое повествование. Получателем на уровне нарраторской коммуникации оказывается героиня фильма. Повествование лишено дополнительных линий коммуникаций, поскольку сообщение передается исключительно между двумя главными героями. Особенностью данного произведения является то, что фигура нарратора здесь проявляется лишь в обращении к «косвенному» повествованию, а именно – воспроизведению прошлых событий в памяти героини. Зритель должен держать в точке своего внимания несколько повествовательных уровней одновременно: настоящее и прошлое, воспринимаемое одним из субъектов коммуникации как сон.

Описание структуры кинопроизведения позволяет в дальнейшем определить ее влияние на особенности в восприятии произведения и, тем самым, дополнить существующую модель.

ФИЛОСОФИЯ ДЛЯ ИСКУССТВА: СОВРЕМЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ В СВЕТЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Д. Е. Байдина

Что же такого есть в современных художественных практиках, что смущает нас, вводит в недовольство, шокирует, удивляет? Та форма, в которую облачается мысль художника становится неким жестом, провокацией, поступком. Это не только провокация зрителя, в особенности массового зрителя, с его ожиданиями «сделайте нам красиво, как в Большом театре», но и провокация институций, как художественных, так и политических. И арт-практика становится высказыванием, которое не просто нарушает границу искусство-жизнь, искусство-политика, искусство-социум, но и в некотором смысле может совершать акт насилия над самой жизнью, ее порядком, ее стереотипами, так что в итоге современный художник в лице общественности, «молчаливого большинства»³⁶⁰ оказывается

³⁶⁰ Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального / пер. с фр. Н. В. Суслова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. 96 с.

хулиганом. Вырываясь из тесных границ художественного, актуальные арт-практики активно апеллируют к не-художественному, идя дальше – позиционируя его как новое художественное. Тем не менее, всевозможные акции ловко пытаются балансировать на границе возможности быть эстетическим конструктом. Но насколько мы можем говорить об этих действиях эстетически? И будет ли суждение об арт-практике продуктивным с точки зрения эстетической оценки?

В таком ракурсе нам важно проводить границу между классической эстетической рефлексией и способами говорить о тех феноменах, которыми насыщен современный мир художественных практик. Тогда как первая говорит о том, что эстетическое суждение, строившееся на суждении вкуса и апелляции к высоким ценностям и прекрасному как мерилу, требовало рассмотрения художественного объекта как квинтэссенцию прекрасного, созвучного и гармоничного.

То, с чем мы сейчас сталкиваемся, требует иного осмысления, иного инструментария исследователя. И тут есть тоже разные варианты. Так, исследователь постнеклассической эстетики В. Бычков³⁶¹ говорит о том, что исследователь должен уметь погружаться в арт-объект, интуитивно схватывать иррациональную основу пост-объектов искусства, и затем уже теоретически осмыслять, встраивать их в дискурс. Ибо современные арт-практики постнеадекватны ни древовидной истории искусств, ни классической эстетической теории с ее центрированием на категорию прекрасного. Другой путь – институциональная легитимация художника. И опять же, главной фигурой становится критик, исследователь, куратор, музей, которые дают право признавать или не признавать поминки в метро по Пригову или действия Павленского, зашивающего себе рот около Казанского собора, в качестве действий художника. Как-то же надо объяснять такие радикальные жесты, сливающиеся с жизнью, не нацеленные на музеефикацию или продажу, не содержащие в себе законченного произведения, а являющиеся практикой, процессом.

Так или иначе, вырисовывается необходимость фигуры медиатора, способного отрефлексировать, а затем и донести до зрителя то, о чем же был панк-молебен, зачем на Литейном мосту появился огромный фаллос, позволивший авторам стать обладателями премии Кандинского: «комментарий должен компенсировать дефицит легитимности, который со времен модернизма, – и по сути, до сего дня, – тяжким бременем лежит на современном искусстве»³⁶².

³⁶¹ Бычков В. В. Художественный апокалипсис культуры. Строматы XX века. Кн. I. М.: Культурная революция, 2008. 816 с.

³⁶² Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 8.

Когда границы дозволенного и недозволенного в художественной практике становятся зыбкими, важна фигура того, кто может тем или иным образом осмыслить действия художника или оправдать их.

Ведь то, что преподносится зрителю в музеях и галереях современного искусства определенно нуждается в медиаторе, критике, в конце концов – в табличке рядом с арт-объектом. Иначе, по словам Б. Гройса «картины, не снабженные текстом – в сопроводительном информационном листе, каталоге, в специальном журнале или где-либо еще, – выглядят брошенными на произвол окружающего мира – потерянные, беззащитные, нагие»³⁶³. Те работы, которые остаются без комментария, имеют перспективу быть непонятыми, рискуют не установить связь между зрителем и художником. Арт-объект, арт-практика не может защитить себя посредством собственной репрезентации. И фигура критика здесь, с одной стороны, может как разоблачать арт-объект, так и выявить концепт, помещенный в художественную или не очень форму.

Критик или куратор, который выполняет функцию посредника между зрителем и арт-объектом и художником, должен создать такой текст, который в некотором смысле сам становится частью художественной практики. Это связано с тем, что текст, с одной стороны, не должен быть настолько исчерпывающим, что полностью выводит на поверхность те смыслы, те концепты, с которыми в художественной форме работает артист. С другой стороны, комментарий к арт-объекту не должен носить описательный характер, иначе смысл создания текста пропадает. Так, текст «чем более герметичен и непроницаем, тем лучше он защищает произведение искусства. Тексты слишком прозрачные оставляют произведение слишком нагими – и не выполняют своей одевающей, защитной функции»³⁶⁴. И рамки произведения искусства как объекта расширяются, дополняясь комментарием об искусстве. Это не просто рама картины, которая выполняет роль украшения и композиционной целостности, помогающей определенным образом воспринимать как содержание картины, так и ее место в экспозиционном пространстве. Текст становится неотъемлемой частью арт-объекта.

Одевая искусство в «защитное платье для художественных произведений»³⁶⁵, медиатор легитимирует художественное произведение как таковое, позволяет объекту быть арт-объектом. Создавая текстовую «подушку безопасности», медиатор плюс ко всему влияет на то, чтобы арт-объект был или не был объектом восхищения или носителем определенных ценностей, фигура критика

³⁶³ Там же. С. 7.

³⁶⁴ Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. С. 7.

³⁶⁵ Там же. С. 7.

задает определенный вкус и влияет на то, что любить в искусстве, а что категорически отвергать.

Само искусство, либо далеко отрываясь от репрезентации и отражения жизни, либо становясь неотличимым от жизни, требует концептуального переживания. Специфичность современного искусства уже не позволяет оперировать удобными и применимыми к классическому искусству инструментами теоретического осмысления. Не уместается современное искусство в эстетические категории прекрасного или возвышенного, зачастую не говорит со зрителем на языке понятных образов или не пытается быть чувственно воспринимаемым.

Ж. Делёз пишет о том, что современное искусство имеет качественное отличие от классического искусства в том смысле, что оно не является чистой визуальной плоскостью, это «живопись, у которой нет дна»³⁶⁶. Это означает, что художник ничего не покрывает. И технический план оказывается перекрытым эстетическим планом. В то время как классическое искусство строится таким образом, что материал содержит в себе такие механизмы, которые позволяют реализоваться эстетическому плану. В современном искусстве художник не стремится этого создать. Наделяя материю концептом, а не работая с материалом, художник работает не с материальностью предмета, предлагая взамен дематериализацию ощущений и концептуальность произведения искусства.

И схема эстетического суждения становится в некотором смысле инверсивной. Первоначально обращаясь к концепции арт-объекта, его социальным или политическим эффектам, зритель получает возможность испытать удовольствие от того, что он понимает то, о чем говорит художник, что его волнует. Таким образом, мы можем говорить о конституировании многомерного пространства, где зрители, отзываясь на те или иные культурные коды, открывая те или иные исторические смыслы в процессе актуализации – чтения произведения искусства возвращаются от осмысления к визуальному восприятию арт-объекта.

А критик или куратор, теоретик современного искусства должен, в первую очередь, быть философом, способным изобретать язык, которым он будет оперировать, говоря об арт-практике. Уже не занимаясь отождествлением действий художников с традицией, историей искусства, исследователь вычленяет в практике концепты, доставая их на поверхность, и осмысляет их в контексте современности. И здесь нам необходима большая доля критического мышления, позволяющая видеть связи в ризоматичном и подвижном мире арт-практик.

³⁶⁶ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2009. С. 226.

В то время как законы классической эстетической теории работают в монолитном и гомогенном поле классического искусства, то гетерогенному и неоднородному полю современного искусства необходим другой исследовательский инструментарий. Так, постнеклассическая эстетика получает возможность использовать весь «арсенал» инструментов, который можно «настраивать» ситуативно, относительно того или иного художественного феномена. Не имея некоего трансцендентального источника, который бы создал понятия и инструменты осмысления искусства, которые бы носили всеобщий характер, критик каждый раз заново «изобретает» тот язык, при помощи которого нужно говорить об арт-объекте.

Так, в некотором смысле, критик, куратор, делит вместе с художником ответственность за то, каким образом трансформируется мир художественных практик, а также за формирование ценностей и образа мышления зрителя. Более того, позволяя художественной практике быть легитимированной или наоборот, несанкционированной в поле искусства, критик или куратор становится фигурой, размечающей границы искусства и не-искусства.

ПРАВОВОЙ ОПЫТ: ФИЛОСОФСКО-ПРАВОВОЙ АНАЛИЗ *А. М. Давлетишина*

Разработка феномена правового опыта имеет важное философско-методологическое значение. С позиции правового опыта возможен совершенно новый взгляд на мир права, в т. ч. на правовую реальность. Это понятие может служить инструментом для рассмотрения целого ряда правовых и исторических феноменов. Имея адекватное понятие «правового опыта» возможно, исследовать не только правовые факты и практики, но и правовые переживания и эмоции, понимая более четко роль правосознания, сформировавшийся образ права, ожидания субъектов права от государства. Опираясь на правовой опыт, можно анализировать не только существующие нормативно-правовые акты, но и сделать процесс правотворчества более продуктивным и соответствующим ожиданиям общества. Так, правовой опыт, полученный человечеством в связи с геноцидом, включая анализ документов, воспоминания свидетелей и др., показывает, что правовые законы, направленные на предотвращение преступлений против человечества, как это не покажется странным, не являются отражением реальных исторических событий, а во многом представляют собой неприменимый в действительности конструкт.

Но, несмотря на всю необходимость использования этого понятия в философии права и теории права, оно практически